

# 日本画における明治前期の様式

—— 特に明治 30 年代を中心に ——

磯

博

我が国の諸体制は明治時代に入ってはじめて近代国家としての体裁を整えはじめたが、同時に、芸術のあらゆる分野においても近代的鼓動を打ちはじめたのである。従って、我々が現代の芸術について考えようとする時、現代を現代たらしめた過去に眼を向けることわ必要であろう。今、日本画の明治前期の様式について考えようとするのもこのような意図からであり、明治時代に入っの新しい時代精神、歴史的環境の中で、特に古い伝統に立つ日本画が、如何に新しい様式へと成長し得たかを考えてみたい。

さて、日本画における明治様式なるものの展開の時代区分は、大まかに分類するならば次の 6 期に分れるであろう。

原生期	明治元年——明治 13 年 (1868——1880)	明治様式成育期
萌芽期	明治 13 年——明治 29 年 (1880——1896)	
成長期	明治 29 年——明治 40 年 (1896——1907)	
開花期	明治 40 年——大正 3 年 (1907——1914)	明治様式成熟期
結実期	大正 3 年——大正 13 年 (1914——1924)	
交替期	大正 13 年——昭和 4 年 (1924——1929)	

これ以外に、明治元年から明治 30 年までを前期、明治 30 年から昭和元年までを後期とする区分もあるが、私は前者の区分をとり、明治 40 年の文展開設までの所謂明治様式成育期を日本画における明治前期の様式の時代と考えたい。そして、特に、岡倉覚三を中心とする明治 30 年代——即ち明治様式の成長期——の美術院の活動に焦点を合わすことによって、明治様式の根源をなす明治絶対様式ともいうべきものを明らかにし得ると思うのである。或はこのような見方が、一面的に過ぎはしないかという危惧も無いではないが、後述する

如く、新日本画の樹立に最大の貢献をなした人物こそ岡倉覚三(1862—1913)であり、彼を中心にして美術院を創設した橋本雅邦(1835—1908)、横山大観(1868—1958)、菱田春草(1874—1911)、西郷孤月(1873—1912)、小堀鞆音(1864—1931)等と、間もなく美術院に属した梶田半古(1870—1917)、寺崎広業(1866—1919)、賛助員の川合玉堂(1873—1957)等々の殆どは、明治30年代に齢30才になる青年画家達である。明治30年代という時代の転換期に、30才前後という自己の絶対的様式を確立する年令に達した画家こそ、大きな展開を示すのである。しかも彼等は、その後の日本画壇を代表する画家となり得たことを考えても、美術院を中心とする明治30年代に焦点を絞ることの妥当性が考えられるのではなからうか。

徳川300年の鎖国から目覚めた時、人々は突然にひらけた新しい世界に動揺し、ひたすら諸外国の文明の吸収に忙殺された。即ち、西欧の科学的物質文明に魅せられ、欧化主義の思想が風靡し、伝統的、精神的なるものは衰えて顧れない状態にあった。只管実利的なものを追ひ、芸術の領域にまで手を伸す暇はなかったのである。そして、芸術的意欲の減退は、殊に伝統的な日本画壇において甚しかった。従って、明治初年の日本の美術界は、まさに、一種の暗黒時代と称してもよかったのである。しかし、この文明開化の風潮に歩調を合わせて出現した洋風画こそ、この暗黒時代に一条の光を投ずるものであった。

もっとも、現代洋風画は、川上冬崖が安政4年に絵図調出役に任ぜられた頃に起源をもち、その門下から、明治6年天絵社を開いた高橋由一や、或は、松岡寿、小山正太郎が出ている。また、特に実技面では、英人ワグマン(C. Wirgman)が同じ頃五姓田芳松や山本芳翠、高橋由一等に影響を及ぼしてはいるが、洋風画史上最劃期的なことは明治9年に政府が創立した工部美術学校へ、フォンタネージ(A. Fontanesi)、ラグーザ(V. Ragusa)、カッペレッティ(G. Cappelletti)という3人のイタリアの美術家、建築家を招いたことであろう。そして、かくして当時盛行しつつあった洋風画こそは、近代的科学精神、市民精神を根柢にもち、しかもその写實的技巧による対象再現の喜び、現前の世界を視覚的に画面に再現するゆるぎなき確かさの喜びは益々伝統画派を圧迫するの感があった。

このような洋風画の盛行によって、明治初年こそ現代洋画の黎明期といえるかもしれないのであるが、依然日本画壇の暗黒時代は続くのである。しかも、明治13年頃までを日本画における明治様式の原生期と名付ける理由は何であろうか。それは、明治初年において、伝統画派が一応衰微し、全てが御破算に

なったということ。洋風画の擡頭に対抗する日本画壇の動きが、明治10年を過ぎる頃より漸く活潑になってきたことによるのである。

行き過ぎた欧化主義の反動として、伝統的なものを復活しようとする動きが現われるのは当然のことである。美術の分野において、洋画に対抗して立ち上ったのは明治12年創立の龍池会であった。最初、龍池会は、伝統的日本美術の復活に力を尽そうとするいわば古い時代の趣味の集りのようなものではあったが、やがて、欧化策に力をそそいだ政府をも動かし、明治13年には第1回の観古美術会を催すに至ったのである。龍池会の設立によっても、日本画壇に創造的な動きが芽生えるには至らず、むしろ旧態依然たる幕末諸派流の復活を狙った国粋主義的動きが活潑になり始めた感のみ深いのではあるが、明治初年に一応御破算になった伝統的日本画壇が、欧化思想や洋画の盛行の中に再び頭をもたげた時、そこには、すでに今後新しい方向へと進まねばならぬ必然性を内に蔵していたと考えて差支えないであろう。

かくして、明治13年を過ぎる頃より、日本美術における明治様式の萌芽期に入るのであるが、ここに先ず挙げねばならぬ人物はフェノロサ(E. Fenollosa; 1853—1908)であろう。

龍池会の勢力が増すにつれて、国粋主義的傾向も増大してきたのであるが、彼等の漠然とした伝統保守、或は幕末諸派流の模倣に一石投じたのは、明治15年の龍池会でのフェノロサの講演であった。彼は独自の角度から日本美術の優秀性を説き、殊に足利以来の狩野派系を支持したのであった。しかも彼自身は決して欧化主義に真向から反対したわけではなかったようである。それは、明治17年、フェノロサ等によって創立された鑑画会の運動に先ず見られるのである。彼はこの運動によって、日本画に欠けた理学的真実(客観的写真)を補い、正統画派を改良しようとしたのである。フェノロサのこの考え方は、龍池会的国粋主義の方向と洋画派の方向の止揚ともいうべく、事実、フェノロサによって見出され、彼の美術批評を実践した狩野芳崖の晩年の作品「仁王」、「不動明王」、「悲母観音」等は、すでに正系狩野流の様式から一步踏み出して新しい日本画の方向を表現しようとしたものである。

明治様式の確立に最も貢献した人物は天心岡倉覚三である。フェノロサに師事した彼は、「亜細亜の美術をもって基本と」なし、「平凡の兒女猫犬其の他俗悪怪卒なる事物を描いて」は精神を高尙になし得ぬと考えた如く、フェノロサの理想主義を更に徹底させた理想主義者であった。その天心が、明治19年フェノロサと欧米外遊の後、明治21年に官立東京美術学校創立のプランがたてられ、明治22年に開校の運びとなり、翌23年には天心が校長となったので

ある。前の工部美術学校が明治 16 年に廃校となり、更に東京美術学校においても洋画科は設置されず、また、龍池会が明治 20 年に明治美術協会と改称して皇室技芸院に強い勢力を有していたことから、尙、国粹主義的風潮が極めて強かったことが窺えるのではあるが、フェノロサの理想を深化しようとする天心を校長とし、フェノロサの理想を実践したすでに亡き芳崖の旧友橋本雅邦を教授にもった美術学校の開校は、まさに明治様式の萌芽期の一つのピークをなすものであった。そして、老荘思想のもつ個性的な自由精神を東洋の理想とし、この理想を日本画において創造的に顕揚しようとする天心の理想主義は、芸術創造のその表出契機においてロマンティシズムの方向を指向することになるのである。

一方、洋画派も、明治 21、2 年に外国留学の画家達の帰朝をみ、明治 22 年には明治美術会を創立して、一時中断されたその運動を漸く軌道に乗せ、明治 26 年には黒田清輝の帰朝によって従来の動もすれば写実一辺倒の傾向から脱し、所謂絵画的なるものの追求へと向いはじめたのであった。そして明治 29 年には美術学校にも遂に西洋画科が設置されて黒田が教授となり、また、同年、黒田はじめ久米桂一郎、岩村透等帰朝組は明治美術会から袂を分って白馬会を設立し、洋画におけるロマンティシズムの方向を固めつつあったのである。

自由独創の精神に立つかぎり、日本美術はそれ自身の性質を毀損することなく、安全に西方の影響をうけることが出来るとする天心の考え方からすれば、以上のような洋画壇の新しい傾向が日本画に影響を及ぼしたとしても何ら怪しむには足らない。かくして明治様式の萌芽期は、近代的国家体制を整え急速に国威を發揚しようとする国勢（社会）の中において、まさにロマンティシズムの芽を伸ばそうとする時期であった。

もっとも、芸術形成の面では尙クラシズム的要素の方がはるかに強く、保守派は勿論のこととしても、殆どの画家の描くところは花鳥画の伝統をひき、装飾的というか、感覚的というか、そのようなものを我々に観取せしめるのであり、その構図、骨法の理性的感覚はまさにクラシズムの顕れというべく、これはまた、四条派、円山派の流れを汲む京都の画家においては尙更のことであり、応挙以来の写実主義的精神が如実に窺はれるのも否定出来ない。

ここで愈々我々が問題とせねばならないのが明治 30 年代である。明治 24 年に、日本美術協会の古風な事大主義を嫌った寺崎広業、梶田半古、小堀鞆音らの創立した日本青年絵画協会が日本絵画協会と改名し、美術学校の新卒業生の作品発表の場所となったのが明治 29 年であり、この時より、天心の理想である新日本画樹立運動が、夢多き若き世代の手に移ることになるのである。時は

まさに日清戦争勝利の後の資本主義昂揚期であり、ロマンティシズムの波は更に強く押し寄せていた。彼岸への憧れ、はるかなる理想への憧憬、現実超越的気風は、殊に青年達を魅了したのである。文学においても高踏的芸術至上主義がすでに明治28年頃「文学界」において唱えられ、以後洋画壇は文学の世界とかなり密接な結びつきをみせはじめていた。明治20年代をはるかに凌ぐこのロマンティシズムの風潮が、日本画壇において、天心の思想、精神と絡み合っ  
てあらわれる時こそ、明治様式の成長期をみるのである。

今、明治様式の成長期における日本画の様式を、芸術創造の三契機である表出、形成、美の面より考察してみたい。

「表出」

明治20年末より30年代は、尙多くの保守派系老大家が健在であったが、既に概観したようなロマンティシズムの時代風潮の中においては、最早彼等の時代は全く過ぎ去ったといえるであろう。美術界においても、明治20年代に漸く芽を出したロマンティシズムの風潮は、その時代精神の展開と相俟って更に確固たる流れとなったのであった。当時のヨーロッパの印象派等の隆盛は、当然日本の洋画壇にも大きな影響を与え、また、明治30年に第1回展を開いた太平洋画会はその強調に特色を出そうとし、ロマンティシズムを標榜する文学界と結びつつ大きく発展しつつあった。そして、小阪象堂(1870—1899)結城素明(1875—1957)等が日本画を学びながらも後に洋画に惹かれた如く、洋画の日本画に及ぼす影響は益々大きくなって来た。当時(明治31年11月)の読売新聞の評論が日本絵画協会の動きを、「西洋美術の融和という面に関してアクチブである」と評しているのもこの間の事情を物語るものである。そして明治31年、天心が美術学校を辞し、雅邦、靉音、観山、大観、春草、孤月等も連袂辞職して、ここに日本美術院を創設するに至った時、この新しいものをとり入れるという方向が、天心の根幹とする老荘思想と総合されるのである。時代風潮としてのロマンティシズム、そして洋画の方向であるロマンティシズムに老荘思想が加味されるところに30年代の日本画にあらわれるロマンティシズムが認められるのである。そしてその根幹であるこの老荘思想の「仙」の境地にこそ、西欧のバツ的なものとは異なる東洋的ロマンティシズムをみるのである。

具体的な作品においては、明治30年の大観の「無我」、31年の「屈原」、或は春草の30年の「水鏡」、同年の観山の「光明皇后」等は何れもそのようなロマンティシズムの最初のあらわれといえよう。「無我」におけるさりげなさ。そこには、我と汝のへだたりをなくして両者を近づけようとするもの(憧

懐的なもの)が窺われるのであり、一見無技巧の画体の中に生々とした精神を躍らせようとし、「屈原」においては高踏的な精神主義をみることが出来よう。また、「水鏡」の古代的服装の女は天心の夢を絵画化したものといえようし、且、このような主題が曾て絵画化されたこともなかったところである。

更に、今、当時の雑誌「日本美術」に収められている絵画のうち、共進会出品作の特輯号と、各画家の新作数十点を収めている巻について、その主題を調査してみると次のような結果を得ることが出来た。

年月	主題	風景	花鳥	人物	情景	歴史画
明治32年		16	5	4	7	6
〃 33年		23	7	13	24	18
〃 33年11月		22	18	13	24	19
〃 34年4月		23	24	14	23	15
〃 34年12月		12	13	17	20	19
〃 35年9月		16	9	14	31	25
〃 35年11月		21	6	18	14	14
〃 36年		8	5	9	10	7
計		141	87	102	173	123

この中、中国の隠人君子を主題としたものも歴史画の中に包括したのであるが、その数は歴史画の4分の1を占めている。そこにも、老荘思想よりくる隠逸主義を理想とする態度が窺われるのであり、東洋的ロマンティシズムを摂取し得るであろう。歴史画の他の4分の3は、多く武将を中心と

したものであり、このような歴史画の盛行は、過ぎ去ったものを描くことにより過ぎ去った昔を追憶するという意味で、ロマンティックな芸術観に立つものである。そして、花鳥画の減少と情景画の増加に、詩的、文芸的傾向を見出すのであり、従って、30年代の表出契機に、ロマンティシズムの上に立つ情趣性を附加せねばならない。凡そ日本美術から情趣性を取り除くことは出来ないであろうが、この時期のそれは決して装飾的という意味をもつそれではなく、人生的なものを謳歌する詩的、文芸的精神の上に立つより深い意味での情趣性である。失明の少女に配するに杉木立と、その少女をはやす童の群をもってする大観の「朝顔」(32年)等その好例といえよう。このような情趣性は恐らくは洋画における印象主義、或はトーンを強調する太平洋画会等の影響をも受ける時、東洋的な雰囲気・強調描写が行われるに至るのである。このことは次に述べる。

#### 「形成」

以上のようなロマンティシズム芸術観の上に立つ形成面の特徴は、まさに縹・渺・性以外の何物でもない。美術院創設の当初においては、尙狩野派的な線が生きており、例えば先の「水鏡」にしても、少々固く重い線による表現法をと

り、「無我」においても描線に雅邦の影響をみるのである。——もっとも雅邦自身の作品が全く狩野派の描線によるものではないのであるが。

しかし、春草、大観、観山等がこれに気付かぬ筈はないのであり、自己の心情を表現し得る新しい様式の探究が日本美術院の開設と共に始まるのである。我々は既に考察したロマンティシズム芸術観より推知し得る30年代の絵画の形成様式における縹渺性とは、遠さ、遙かさ、そこはかなきもの、という語で置き換えられる。春草は、自己の近代的な精神表現が線にのみ頼ることによって到底不可能なことを悟るや、曾て日本画の生命とまで考えられた線を捨てて没線描写を採用したのである。この没線描法に、大観をはじめとする美術院の殆どの画家が和し、ここに、明治32年頃より、所謂朦朧体と呼ばれる一つの描法が広く行われるようになるのである。春草の「蘇李訣別」（明治34年）、「王昭君」（35年）、大観の「老君出関」（34年）、「迷子」（35年）、観山の「蘇武」（33年）、「清涼」（33年）等々は、全てこの朦朧体の代表作と考えてよい。

朦朧体の手法は、琳派やドラクロワ等の色彩表出に刺戟されて、新しい感覚と東洋的伝統墨守の主観的表現との折衷であるといわれているのであるが、確かに洋画の影響も大きくはあったであろうが、朦朧体の手法こそは印象派や、他の欧米美術にみられるトーンの強調でもってのみ説明し尽されない明暗法であり、靄や霧によって画面全体に朦朧たる雰囲気を漂わすその手法こそは、まさに東洋的な縹渺性の語にふさわしいものをもつものである。しかしこの手法が、在来の画家・批評家にとっては不可解なものであり、反逆行為であるとみられたのも無理からぬところであり、明治40年に近づくにつれて、保守派や漸進派の前に敗北する結果となったのであるが、それは決して敗北のままに終わったのでない。春草、大観、観山という代表的な3人の画家に限らず、明治30年代の中頃から、尙、縹渺たる構図は随所にみられるのである。それは、広い空間を取扱い、雰囲気（というよりも空気）をあらわそうとする構図の多くなってくることである。このよに、空気をあらわそうとする時、その構図は自ら所謂「開かれた形式」となるであろう。前表に示した如く、当時数多く描かれた風景画において特にこの手法は多く採用された。風景画において空気を感じしめるものは要するに気候、気象の変化であり、その表現とは即ち、うつろい行く瞬間の追求ということであり、「開かれた形式」をとる一要素であろう。その具体的な作例として、春草の「千山万岳」（明治33年）、「雲中放鶴」（33年）、「雄快」（35年）、「雨」（39年）、「山又山」（39年）、大観の「雪中晩帰」（34年）、「時雨」（38年）、観山の「夏日行旅」（33年）、

半古の「春宵怨」(35年)、広業の「郊外急雨」(34年)、「幽霊」(34年)、木村武山(1876—1942)の「風雨」(35年)、「雪中常盤」(37年)、「小楠公」(37年)等々数え切れぬ程挙げることが出来るのである。殊に春草においては、30年代後期にいたる程画面に空間の占める面積は大きくなっていくことは注意したい。そして、同時に、今までの構図法にみられる散漫なものが結合(融合)へと向い、部分の均等的な独立を廃棄する方向へと進み、純然たる水平垂直との会合は避けられている。特に風景画においては画面の枠の限界までも、前景と後景とは統一的運動の進行の中に導き入れられているのであり、かかる主観的、絵画的なる形成様式において、我々は縹渺性を観取し得るのである。

### 「美」

東洋的なロマンティズム芸術観、そしてそれを根柢にもつ情趣主義的芸術観の上に立つ明治30年代の形成様式が縹渺性なる語で尽されることを知ったのであるが、それでは、その作品にあらわれる美とは如何なるものであろうか。そこから我々に響くものは一つの情緒的な *Stimmung* であろう。そこに西洋の美術から受けとり得ない美を見出すのであり、それは、清楚、高潔感の上に立つ「あわれ」というべきであろう。「あわれ」とは、うつろい行くものの、はるかなるものを憧憬する美の概念である。30年代に多く製作された歴史画において、情景画において、そして風景画において、我々は過ぎ去った遙かなる昔への憧憬、或は、はかなさ。そして情緒的 *Stimmung*。季節、気象のうつろい。そしてとりもなおさず「あわれ」を観取するのである。

美術院自身は明治30年代の後半には除々に衰退の路を辿るのではあるが、美術院系の画家の確立した30年代の様式は鳥合会や紅児会等の小団体に属する青年画家達に受けつがれた。その成果は、明治40年の文展創設からの、明治様式の開花期において爛熳たる花を開くのである。しかし、開花期においても、次に来る結実期においても、日本画の根柢をなす画家の芸術観を支持するものは、この明治30年代の東洋的ロマンティズムであり、作品においてそれが展開されるのである。事実、春草は、更に深化した画境を拓き、「落葉」(明治42年)、「黒き猫」(43年)を発表し、大観もまた、「山窓無月」(大正3年)、「生々流転」(大正12年)において明治様式結実期の重鎮たり得たのであった。